

Володимир Моренець

НЕОРОМАНТИЗМ

(уривок з авторської студії
«Стильові пошуки української поезії
другої половини ХХ століття»)

Б. Рубчак, роздумуючи над раннім українським модернізмом у тепер уже славнозвісній студії «Пробний лет» 1968 р., з особливою силою акцентував притаманну цьому мистецтву *«розщепленість між естетикою і політикою»*, яку більшість наших поетів *«пронесли... глибоко в двадцяте сторіччя, аж до сорокових років, даючи щораз вбогіші, поверховіші твори»* [1].

Як тяжко ця «поверховість» далася взнаки літературі, ми спробували показати в іншому розділі, проте навряд чи всебічне зубожіння поетичного масиву є наслідком «примусової зустрічі» в площині тексту «політики та естетики». Всі оті руйнівні художні ефекти спричинюються, на нашу думку, не так природною дифузією політичної й естетичної свідомостей, як морально-етичним виродженням, «одержавленням» і однієї, і другої. Себто причина залягає глибше окремих складників по-своєму універсального й універсалізуючого творчого акту і заявляє про себе не тим, що поет відрефлектовує дійсність в її соціально-політичних реаліях, а тим, що він загалом зрікається *індивідуальної рефлексії* як такої – й естетичної, і моральної, і соціально-політичної.

Безумовна художня вартість поезій Є. Маланюка та інших «пражан», де політику від естетики або ж, кажучи словами самого майстра, *«стилет від стилоса»* можна пробувати відділяти тільки у плані «патологоанатомічного розтину» рецептивно «вбитого» тексту, potwierджує це цілком однозначно. У Великій Україні про ймовірність художньої органічності цих суперечних, на погляд Б. Рубчака, начал свідчить значна частина поезії шістдесятників, згадати бодай В. Симоненка.

Проте Б. Рубчак, який послідовно проводить власну тезу (до речі, покликану імпліцитно ствердити істинну модерність і «нерозщепленість» тих, котрі прийшли в літературу після 40-х років, – а тут, як не повертай, Нью-Йоркська група поетів об'єктивно опиняється на вістрі літпроцесу), мимохіть означає інший ідейно-стильовий спадок початку століття, не просто пронесений митцями далеко вглиб ХХ ст., а й вельми кількісно ними примножений та якісно урізноманітнений. А це дозволяє зовсім по-іншому оцінити піонерські спроби «наддніпрянців» й «молочушівців» та й увесь ранньомодерністський національний проєкт у цілому. Бо коли запроваджена ними «непослідовна», «плутана» поетика дала поштовх кільком потужним стильовим сплескам у наступні сімдесят років, то навряд чи вона була аж такою нікчемною, слабкою і випадковою, як її прагнуть зобразити деякі сучасні поціновувачі української літератури [2].

Зрештою, змальоване як історично вимушене (Б. Рубчак) або природно властиве даній літературі як вада (Г. Грабович), це «затруєння ідеологією», це «розщеплення» можна розглядати і як свідоме прагнення подолати прокладений цивілізацією вододіл між низьким, побутовим, перехідним та високим і вічним, коли під першим розуміти політику й ідеологію (як знаряддя першої), а під другим – політ *ins Blanc*, автотелізм художньої творчості або, як казали на зламі століть (і що потім власне й малося на увазі в колі Нью-Йоркської групи!) – мистецтво для мистецтва. Так чи так ми впираємося в неоромантизм, визначальною рисою якого, «на противагу романтизму з його концептуальним розривом між ідеалом та дійсністю, виявилася конструктивна спроба подолати протистояння цих конфліктно непереможних опозицій, завдяки могутній силі волі зробити сподіване, можливе дійсним, не опускаючи цього можливого до рівня інертного животіння» [3].

Для слов'янського регіону цей стильовий напрям (у так званому класичному варіанті кількома десятиліттями раніше сформований в англійській літературі [4]) виявився настільки важливим, що певний час ототожнювався з модернізмом, а точніше, виступав його головним репрезентантом, і сама ця дефініція – *неоромантизм* – незрідка вживалася для характеристики всієї доби *fin de siècle* [5]. Приміром, у польській критиці цей термін був впроваджений Едвардом Порембовичем ще 1902 р. [6].

В українській літературі, де, як вважає Г. Грабович, «модернізм... був значно слабший, ніж, скажімо, польський, а його подальше ослаблення... зумовлювалося обмеженням і стриманим початковим дискурсом про модернізм» [7], поняття нео-,

а зовсім точно кажучи, новоромантизму, як то не дивно у світлі наведеної вище думки, було сформульоване за два роки до Е. По-рембовича. А саме: 1900 року Леся Українка описала новоромантизм як напрям у статті *«Новейшая общественная драма»*, де читаємо: *«Старый романтизм стремился освободить личность, — но только исключительную, героическую, — от толпы; ...новоромантизм стремится освободить личность в самой толпе, расширить ее права, дать ей возможность находить себе подобных или, если она исключительна и при этом активна, дать ей случай возвышаться к своему уровню других...»* [8].

Хіба не цей неоромантичний принцип героїзації пересічної земної долі, вся «унікальність» якої полягає тільки у звичайній з точки зору морального імперативу чесності, моральній стійкості індивідуума (котрому фактично більше й немає чим похвалитися перед стражем Господнім) визначає собою пафос наведеної нижче ліричної мініатюри Оксани Лятуринської?

І зрине кінь у височінь
як є в похідній збруї,
і дух твій, вбраний в кармазин.
І запитає Юрій:
— Що мав ти над життя дорожче?
Що на землі досяг?
— Я воїн твій, Побідоносче,
доніс свій золот стяг.

Подібна домінанта «буденного героїзму», позбавлена пафосного надриву й будь-яких натяків на потребу моральної компенсації бодай у вигляді визнання винятковості даного суб'єкта, значить собою всю поетичну творчість Празької школи — від *«Стилета і стилоса»* 1925 р. та *«Земної Мадонни»* 1934 р. Є. Маланюка до *«Ріні»* 1935 р. й *«Підзамчі»* 1946 р. Олега Ольжича. В остаточному підсумку вся вона є *явленням і волевиявленням індивідуума в натовпі*, що саме шляхом морального прозріння одиниць перетворюється з «натовпу» на народ. Така особистість кожному іншому лишає можливість «возвеличитися до власного рівня».

Гадаємо, тут немає потреби доводити, наскільки поезія «празжан», однією з визначальних підвалин якої є філософія чину (соціального і морального) як щоденної норми, перейнята духом неоромантизму за всіх індивідуальних стильових відмінностей цього видатного мистецького кола. Останні тільки свідчать про справді творче успадкування й оригінальний розвиток неоромантичних засад, в певному сенсі надто важливих для української художньої свідомості.

Зрештою, в міжвоєнну пору і саме ясними моральними орієнтирами неоромантизм раз по раз нагадує про себе в таких провідних на той час стильових течіях, як міфологізм (Є. Маланюка, В. Свідзинського, Б.-І. Антонича), візіонеризм (Ю. Даргана, О. Ольжича, О. Стефановича, Н. Лівицької-Холодної, О. Лятуринської та ін.) й катастрофізм (В. Свідзинського, Є. Плужника, Олени Теліги та ін.). Крім того, всі вони набувають неоромантичного забарвлення і в силу явного домінування *«emotio»* над *«ratio»*, себто в силу кордоцентричності, що її як одну з підвалин національної ментальності слід визнати засадничим «канонем інтерпретацій» та психологічним механізмом поетичної рефлексії чи не всього ХХ століття [9].

Третю впродовж ХХ ст. модифікацію неоромантичного стилю (що про нього ми говоримо в широкому сенсі, маючи на увазі ще Лесею Українкою описану парадигму, в щоденній літературній практиці позбавлену, як правило, багатьма пошукованої стильової «чистоти») спостерігаємо в поетичній практиці шістдесятників та їхніх предтеч, передовсім – Ліни Костенко. «З крові й кости неоромантик, – зазначає Б. Рубчак, – Ліна Костенко аж ніяк не цурається “традиційних образів”. Покладаючись на досконалий поетичний слух, вона не сумнівається, що поетичний контекст оновить такий образ» [10].

І справді, ліричні картини Л. Костенко складаються з найзвичайнісіньких побутових деталей, які хоч подекуди й очуднюються, але в остаточному підсумку – в надтекстовому своєму звучанні – набувають нетривіального, власне філософського смислу саме завдяки власній неспростовній наявності тут і тепер. Себто філософське й водночас пристрасне спостереження дійсності з певного виняткового духовно-інтелектуального стану перетворюється на щоденний триб екзистенції, звичайні реалії набувають *«виняткової знаковості»* (й передовсім – національно-духовної), що й дозволяє суб'єктові неоромантичної лірики, не протиставляючи себе «масі», стверджувати власну індивідуальність.

Славнозвісний заклик М. Вороного творити літературу, «де було б хоч трошки філософії, де хоч би клаптик яснів того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю недосяжною красою, своєю незгубною таємничістю...» [11], поетесою реалізується вповні. Причому те, що нас манить і порива, насправді повсякчас із нами, його лишень потрібно побачити і збагнути в індивідуальному духовному зусиллі. Як ось у вірші «Дзвенять у відрах крижані кружальця», де німота (*«семантичний нуль»*) покинутого і всіма його мешканцями забутого дворища

враз починає до нас промовляти – драматично! – і ставити питання про прийнятність такого цивілізаційного руху, доречність його напрямку:

Дзвенять у відрах крижані кружальця.
Село в снігах, і стежка ані руш.
Старенька груша дихає на пальці,
їй, певно, сняться повні жмені груш.

Їй сняться хмари і липневі грози,
чиясь душа, прозора при свічі.
А вікна сплять, засклав мороз їм сльози.
У вирій полетіли рогачі.

Дощу і снігу наковтався комин,
і тин упав, навіщо городить?
Живе в тій хаті сивий-сивий спомин,
улітку він під грушею сидить.

І хата, й тин, і груша серед двору,
І кияшиння чорне де-не-де,
все згадує себе в свою найкращу пору.

І стежка, по якій вже тільки сніг іде... [12].

При цьому варто зауважити, що поетика Л. Костенко органічно пов'язана з літературною і фольклорною традицією не тільки на рівні ритмомелодики, сюжетики, віршування, образно-пластичного й лексичного рядів, а й внутрішньої художньої логіки, зумовленої національною ментальністю. Навіть тоді, коли її вірш формально унезалежнюється від рідного неоромантичного (й неокласицистичного – чи не найзначимішого для української літератури ХХ ст.) канону, навіть тоді він зберігає органічну єдність з народнопісенною традицією, підставовою для розвитку чи не всіх сучасних стилів.

Якнайкраще свідчить про це вірш «На сплячому осокорі» зі змальованим тут образом старого діда, котрий уже натовився самотністю й доживає на землі свої останні дні. Цей психологічний етюд виконано у формі верлібру. Основне смислове навантаження твору припадає на хаотичний, посічений, логічно невпорядкований і невмотивований потік свідомості ліричного персонажа, що так достеменно характеризує його душевний стан. Зрештою, ця близька до дитинної алогічність і випадковість рефлексій цілком відповідає віковій старого, тій схилковій порі життя, коли увага і свідомість помалу розсіюються, рухи і думки робляться непевними, а дії втрачають ясну мотивацію:

Ішов дід з містечка, через гору, у свій присілок,
З трьома буханками хліба ішов у Маковщину.
Найкоротша стежка туди – проз цвинтар.
Дід сів на спляному осокорі, думає.
Запалив цигарку – що це ж йому вісімдесят год.
Закашлявся – а зимою ж буде слизько.
Натрусив попелу на коліна – уже й осокір спляли.
Онїно його хата, а тут охитніше.
Бо ж у хаті анікогісінько,
а тут і жінка, й сусіди [13].

Явна спонтанність рефлексій, стареча розосередженість уваги – все це так. Але ж композиційно картина заснована на засадах *художнього паралелізму*, органічного для української народно-пісенної традиції й талановито використаного поетесою в якості психологічного інструмента, що ним він здебільшого виступає і в народній пісні. Проте коли у фольклорі художній паралелізм є засобом утривалення *певного типу* почуття (архетипної рефлексії), типового ставлення, оцінки тощо, то у вірші Л. Костенко – духовного стану однієї-однісінької самотньої і *конкретної* особистості в одну і конкретну мить її буття. Тобто традиційний прийом (як і вся маса використовуваних поетесою традиційних мотивів або образів) здобуває в її поезії нове й оригінальне художнє життя, в даному разі – у просторі неоромантичного світосприймання.

В. Панченко якось висловив думку, що в ліриці поетеси є «спокій, який іде від “вищості” розуму над емоціями, філософської розважливості, самозахисної сили іронії» [14]. Це слушно тільки тією мірою, якою неоромантична парадигма Л. Костенко розвивається неокласицистичною, що, безумовно, позначилася на формуванні індивідуального стилю поетеси. І тут варто зазначити, що чим більше того «спокою», «філософської розважливості» й «самозахисної сили іронії» (яка з бігом часу дедалі частіше перетворюється на сарказм), тим менше власне неоромантизму, зі стихії якого зродилися всі три її перші збірки і який, гадаємо, виявився найпитомішим стилем для реалізації її великого поетичного таланту.

Роздумуючи над цією динамікою авторського стилю, помічаємо, що моральною опорою поетичних медитацій Л. Костенко є Час як етична міра всіх речей, Час як неспростовний аргумент, Час, з яким авторка параметрує власні рефлексії, власне слово і який за суто неоромантичною імперативністю врешті-решт *потісняється, упокорюється цим словом*.

Власне авторський сехвилинний голос (авторський наратив) не так уже й часто вихоплюється з надр об'єктивованого морально-історичного контрапункту ліричних сюжетів Л. Костенко. Але коли подібне таки трапляється, такі сюжети відразу виявляють свою психологічну заземленість й певну одновимірність. Як ось у пуанті вірша «Віяло мадам Полетики»: *«То небезпечно – генія цькувати. Він у безсмерті страшно вам воздасть»*. Ця репліка, точніше, це підсумкове судження-пересторога вносить категоричний морально-психологічний поділ світу на «ви» і «ми» і належить *не Історії*, яка доти неспростовно свідчила на користь авторських міркувань, а обуреній за генія особі, в чомусь навіть безпорадній (адже цій особі доводиться апелювати до сторонньої сили). Про неоромантизм у такому випадку говорити важко.

Більше того, «вам воздасть» знімає питання про *спільну відповідальність* перед Вічністю, *вилучає* суб'єкт лірики з маси в якості суто романтичного унікуму, бо «хтось» (як у вірші «Причмелені гномики») уже увійшов до цієї Вічності «екстерном», «хтось» уже є там, непідсудний і недосяжний для жодного морального іспиту, а нужденній решті – повзти до безсмертя та й повзти, як до неба рачки... І це вже аж ніяк не самозахисна іронія, а чистий сарказм, яким переважно й перейнято цикл «Коротко – замість діагнозу» 1994 р. і який «філософську розважливість» перетворює на особистісне ствердження істин в останній інстанції. І це – зворотний бік покликання на вищі цінності, які залучаються до авторського розмислу не в якості мірила, що ясно вказує на одвічну *відносність* людської правоти, а задля потвердження безумовної істинності авторської думки. Фактично творча амбіція підноситься над Часом, якому відводиться службова роль, роль мимовільного свідка.

Стильовий дрейф Л. Костенко від берегів неоромантизму 50–80-х у бік раціоналістичного за характером моралізаторства, втілюваного в неокласицистичних і фольклорних формах при цікавому їх поєднанні (аби в цьому переконалися, достатньо перечитати історичний роман «Берестечко», писаний упродовж 60–80-х років і виданий 1999 р.), – одна з історичних модифікацій неоромантичної стильової течії другої половини ХХ ст., одна з багатьох її неминучих трансформацій. Але це вже тема іншої студії.

Вельми помітним є вплив неоромантизму на формування індивідуального стилю Д. Павличка, коли згадати бодай його дебютну збірку «Любов і ненависть» 1953 р., в самій назві якої за законами типології натурально відлунилася засаднича для

поезії довоєнної пори опозиція креативних і руйнівних начал, символізована Маланюковою збіркою «Стилет і стилос». Можна додати сюди й дві наступні, що їх також слід віднести до раннього періоду творчості Д. Павличка («Моя земля», 1955; «Чорна нитка», 1958).

І хоча його лірика досить швидко набуде характеру драматичного інтелектуального розмислу з відчутним домінуванням *ratio* над *emotio* [15] й очевидно тяжітиме до франківської традиції, моральна й естетична винятковість кожної людської долі раз по раз заявлятиме про себе і в «Гранослові» 1968 р., і в «Таємниці твого обличчя» 1974 р., не кажучи вже про великі полотна, де кантівський моральний імператив у серці й бездонне небо над головою визначатимуть духовний всесвіт ліричного героя. Як ось у поемі «Вогнище» 1981 р., етичним камертоном якої можуть бути ці авторські слова: *«Я вогнищем відчув себе на полі, що спалює людські страждання й болі»*.

Є всі підстави говорити про «неоромантичну складову» пізньої творчості більшості митців старшого покоління, скажімо А. Первомайського (поема «Казка», вибране «Спомин про блискавку», 1964), А. Малишка (збірки «Дорога під яворами», 1964, «Рута», 1966, «Синій літопис», 1968), В. Сосюри («Весни дихання», «Осінні мелодії», 1964) та ін. Сам дух «відлиги» (хоч ми часто перебільшуємо тривалість цієї історичної миті, яка насправді вклалася у неповні два роки – 1962–1964!) *є глибоко неоромантичним*, і коли абстрагуватися від його ідеологічного аспекту, передовсім наївного стремління узгодити комуністичну ідеологію з духовно-інтелектуальними запитами суспільства та проблемами його морального становлення, коли взяти до уваги, що саме це стремління живилося особистісною жагою переборення очевидних негараздів й творення ліпшої дійсності тут і тепер, то суголосність поезії 60-х років з не менш дивоглядним творчим бунтом М. Хвильового буде цілком очевидно. В обох випадках маємо справу зі спробою художнього обґрунтування соціалізму з людським, а ще точніше – виразно національним обличчям.

З другого боку, офіційні ідеологеми дедалі частіше використовуються для імпліцитного ствердження націо- й державотворчих ідей, байдуже, усвідомлюють це достоту самі автори чи ні. Досить тут згадати «В кабінеті Леніна» або «Молитву» Д. Павличка 1968 р., на рівень поетичних феноменів доби піднесені саме дискурсивно порушеною тут національною проблематикою, що її й експлікував у своїй рецепції кожний більш-менш підготовлений читач. Саме ця проблематика захоплена

вчитувалася ним між рядками, всіяними іконами й символами комуністичної ідеології. Й під цим оглядом неоромантичний пафос шістдесятників суголосний не тільки ваплітянському, а й «танківському» – за очевидної полярності їх ідеологічних знаків.

Принаймні наші «канонічні» шістдесятники всі увійшли в поезію на високій стильовій хвилі неоромантизму:

Тривого моя! Катерино! Ходім!
За вікнами в травах така дзвінколунність,
Що землю свою у труді молодім
Обнімем з тобою й покотимо в юність.

.....
Біжать думки... Їх відгомін я хочу
Почуть в серцях натруджених, ясних...
Так. Катерино! Вірою я снів
І я повірив! Бачать мої очі
Понад землею золоті ворота.
Крізь них пройдуть не армії, не роти,
Пройдуть людські страждання і турботи,
Пройдуть надії, мрії зореві,
Пройдуть крізь них і мертві, і живі,
Всі ті, хто землю називав землею,
Хто жив на ній і хто зливався з нею...

Так писав М. Вінграновський в ліричній поемі «Золоті ворота», що нею завершувалася його дебютна збірка «Атомні прелюди» 1962 р. з властивою їй пафосною загальниковістю суджень, плакатністю образного мазка, трибунними інтонаціями й публіцистичною риторикою – всім тим, від чого дуже скоро відмовиться цей поет, обдарований «абсолютним художнім слухом» (Гр. Тютюнник). Власне, ми наполягаємо на очевидній тут неоромантичній домінанті навіть не з огляду на саме таку – «укрупнену» пластику малюнка, а маючи на оці відбиту тут пристрасть перетворення дійсності відповідно до найвищих моральних законів, якими володіє та які беззастережно сповідує і суб'єкт цієї лірики.

Дуже своєрідно, – як це тільки у нього й буває, – розвиває неоромантичні принципи письма І. Драч. Згадаймо бодай славнозвісну баладу «Соняшник», де не тільки політ *ins Blau*, а й сама «*небесна перспектива*» вводиться в контекст звичайного будення образом зачарованого світом хлопчини – «*засмаглого сонця*», – «*В золотих переливах кучерів, У червоній сорочці на випуск, Що їхало на велосипеді, Обминаючи хмари у небі...*». Загалом І. Драч з нечуваною доти рішучістю поєднує практично-пізнавальний і духовний космоси в єдиному образі сучасності,

чим принагідно розв'язує і певні засадничі для національної культури проблеми. Образно кажучи, він виводить українське село (а це, погодьмося, і в другій половині ХХ ст. – основа всього українського всесвіту!) з маргіналій прогресу на його грімкотливу магістраль, чим збагачує й очищує доволі штучну духовну атмосферу науково-технічного поступу, насичує її моральним киснем. Поділ дійсності на автостради й стежки, босоноге дитинство й модернову зрілість «на асфальті» з приходом І. Драча втрачає свій сенс, прикрий для обох життєвих сфер:

– Води дай! – прошу матір.
Вона знайомий кухоль подає.
Тремтять у неї руки вузлуваті.
– Чого ходив ти? Таж вода он є! –
Лице гаряче я ховаю в кухлі,
Неначе я нічого не розчув...
Стоять на призьбі мокрі мої туфлі,
По вінця повні буйного дощу...

Себто усувається сам неприйнятний для неоромантизму поділ світу на «низьке» й «високе», буденне й святкове, тривіальне й виняткове: у І. Драча дійсність повсюдно *святкується* в суміщенні своїх полярностей («Балада про Сар'янів та Ван-Гогів»). І це буде шлях, яким піде чимало поетів, згадаймо хоч би вилучену 1968 р. з продажу збірку «Князівство трав» П. Засенка, де цензорське вухо вловило такий прикрий для влади дисонанс між «трипогибельною» жіночою працею на колгоспному полі та космічними успіхами СРСР.

Звісно, неоромантичність «раннього» (та й пізнішого) І. Драча далека від стильової «чистоти», на його тлі та ж таки Ліна Костенко зі своїм «Зоряним інтегралом» 1968 р., що його вона навряд чи схотіла би тепер ще раз опублікувати [16], справді виглядає «неоромантиком з крові й кости». І. Драч – художник вельми багатогранний, одним з головних достоїнств котрого є здатність привласнювати форми різної стильової етіології й вдихати в них живу силу сугестії завдяки парадоксальності власного мислення й почуття. Можна згадати в цьому зв'язку його бликучі «барокові» переспіви із «Саду божественних пісень» Г. Сковороди, обік яких бачимо зіперті на логіку художнього абсурду «Зорю і смерть Пабло Неруди» або сюрреалістичне верліброве полотно «Солом'яний вогонь» з «Американського зошита» 1980 р.

Ще промовистішим у цьому зв'язку є чи й помічене ким проникнення в поезію І. Драча екзистенціалістських мотивів,

які до останнього часу поверхово розцінювалися критикою зовсім в іншій мислительній перспективі: як один з «благодатних» моральних імпульсів російської – «більш розвиненої», ясна річ – літератури. Тут ми маємо на увазі специфічно шістдесятницький, здавалося б, мотив «безневинної вини», на літературній карті колишнього СРСР освячений іменем О. Твардовського й повсюдно ілюстрований його рядками зі славнозвісною кодою *«но все же, все же, все же...»*.

Ми не збираємося заперечувати того, що вірші О. Твардовського – добрі. Проте мотив безневинної вини став одним із засадничих етичних концептів усієї поезії 60–80-х років не завдяки О. Твардовському. Наведемо кілька авторських версій цього мотиву з українського доробку відповідного часу. В «Заклинанні вогню» Б. Олійника 1977 р.:

Як хочеться вину, що душу ссе,
Звалить на когось! Та даремні мислі,
Бо з тої миті, як на світ родився,
Я вже відповідаю в нім за все!

У циклі «Заповнена анкета» П. Скунця читаємо: *«Мовчу, мовчу... Не корить, не карає Мене громада чесна, ані Бог. Та сам собі я часом докоряю, Що вліз і влажу в неоплатний борг»*. У М. Вінграновського в «Атомних прелюдах»: *«Не буде щастя ні мені, ні люду, Доки на світі нещаслива буде Хоча одна людина роботяща»*.

Проте найповніше й найпронизливіше, здається, ця ідея втілена у вірші І. Драча «Дві сестри» 1968 р., що завершується болісним визнанням – *«провина безневинна наді мною крила розпростерла»*. Звідки це загострене відчуття? Чи тільки з усвідомлення неспроможності щось змінити в цьому «світі соціальної справедливості», усвідомлення, що ним для всіх справжніх митців завершилася відлига?

Звісно, не тільки. Витоки цього мотиву – в ідеї первородного гріха людини [Буття 6, 5–13; Міх. 7, 1–9] та євангельських заповідях [Матв. 25, 40–46; Лука 6, 24–26; 13, 3; 1 Посл. Івана 1, 8–10; До римлян 3, 9–20; 7, 14–20]. Крім того, в цьому розв'язанні моральної проблеми поети виходили й з морально-філософської традиції ХІХ ст., зокрема – з кіркегорівської формули спокутування страху власною провиною незалежно від того, свідомі вони були цього чи ні (звісно, радше – ні). Просто ця концепція безліччю своїх критичних та художніх інтерпретацій (згадати бодай Достоевського!) віддавна увійшла в моральну й естетичну свідомість ХХ ст., стала органічним складником філософського дискурсу епохи й у цій частині Європи була актуалі-

зована за першої потреби. А потреба була зумовлена моральною безвихіддю, в яку потрапили романтики «соціалізму з людським», а тим паче – національним обличчям!

«Перебирання на себе вини, – пише П. П. Гайденко, – і саме вини метафізичної, – це, згідно з Кіркегором, засіб подолати страх, очиститися від нього, тому що страх у найрізноманітніших формах продовжує жити в людині й після того, як “гріхопадіння свободи” відбулося. Визнання себе винним навіть у тому, що скоєно іншими, – ось спокутування метафізичного злочину, ім’я якому – страх» [17]. Погодьмося, що причин для страху – і в складному екзистенціалістському, і в простому соціально-пробутовому його смислах – митці колишнього СРСР мали більш як досить.

Саме звідси цей досить несподіваний, здавалося б, вихід шістдесятницького неоромантизму в сторону самого неоромантизму площину апіорної і незбутньої моральної провини.

Деякі критики пролонгують художню повновагість досліджуваної стильової течії аж до наших днів. Так, Світлана Антонішин пише в своїй статті 1994 р.: «Коли вже поезію Оксани Забужко деякі автори вважають за можливе визначати як неоромантичну, то вже лірику І. Римарука (котрому й присвячена ця студія С. Антонішин. – В. М.), як то кажуть, сам Бог велів» [18]. На нашу думку, це є великим спрощенням і схематизацією живого саморозвитку жанру, що йому чим ближче до нас, тим важче дати адекватну стильову характеристику, з чого й виникає зваба спертися у своїх судженнях на вже добре відомі стильові парадигми.

Звісно, певний неоромантичний «слід» ми без особливих зусиль відшукаємо і в поезії вісімдесятників (хоч би тому, що жодні стилі не щезають безслідно й так чи так дають про себе знати за межами власного історичного повносилля). Проте у випадку вісімдесятників резонніше говорити про якусь іншу, а не неоромантичну домінанту, третій історичний сплеск якої припадає все ж таки на 60-ті роки і в «найчистішому» вигляді презентований поезією В. Симоненка.

«Не якимись формальними новаціями вразив Симоненко нас, – писав О. Гончар у передмові до його вибраного 1984 р., – не умільським мереживом слів, а тією внутрішньою красою, істинністю почуття, інтелектуальною наповненістю, щирим юнацьким поривом, що властиві його найкращим поезіям:

Кораблі! Шикуйтесь до походу!
Мрійництво! Жаго моя! Живи!
В океані рідного народу
Відкривай духовні острови!

...Лицарськість, безперечно, притаманна була його вдачі, його безкомпромісній вольовій натурі» [19].

Всі ці риси, починаючи від захоплюючого «юнацького пориву» за межі щодення й завершуючи «безкомпромісністю» (що є прямою функцією морального максималізму!), однозначно засвідчують неоромантичну природу цієї лірики. Й справді, той, хто «не якимись формальними новаціями вразив нас», зв'язав часи (порвані у «сутінках Європи» апокаліптичними віяннями між-воєнної доби) не чим іншим, як подальшою реалізацією «незавершеного» ранньомодерністського проекту в його антропоцентричній частині.

Найпобіжніший погляд на поезію В. Симоненка переконує, що в його творчості знайшла свій подальший розвиток *ідея нової людини*, якою вона мислилася саме на початку ХХ ст. – винятковою у своїй буденності. Не випадково на поверхні тексту ми повсякчас зустрічаємося з екзотичним розширенням горизонтів в інші часи і в той культурологічний простір Європи, що його справді годиться назвати «лицарсько-героїчним» – «Гей, нові Колумби й Магеллани...». Не випадково в художній палітрі В. Симоненка так багато тієї образної «аплікаційності», якою значена вся поезія наших ранніх модерністів і яка зумовлюється прямим, «нетерплячим» суміщенням реально-практичних та морально-етичних площин буття:

Ми ще йдемо. Ти щось мені говориш.
Твоя краса цвіте в моїх очах.
Але скажи: чи ти зі мною поруч
Пройдеш безтрепетно по *схрещених мечях*?
(«Там, у степу, схрестилися дороги...».
Виділення наше. – В. М.)

Не випадкова також і та символічна, вкрасивлена *загальниковість метафори*, що стала чи не майстровим знаком всього дотичинівського періоду включно з «білими островами» раннього М. Рильського. Замислюючись на цими, колись такими «естетськими» й такими імпозантними в контексті вітчизняного письменства поетичними знаками й фігурами, вповні усвідомлюємо поспішність твердження С. Павличко про те, що «“молодомузівці” не виробили нової мови для вияву нових почуттів» [20]. Бо вже одне те, що фронтально впроваджені саме ними «грози», «бурі», «сльози-перли» та інші знаки емоційних станів перетривали в літературі аж до часів «відлиги», незаперечно свідчить, що певна «нова мова» таки була ними запропонована, і в 60-ті роки саме ця її впізнавана «давність» може насторожувати вибагливого реципієнта:

Ні, інша сила так цілющо діє,
Словам велику падає вагу,
Бо з неї світ цвіте і молодіє,
І світло б'є крізь морок і пургу.
(«Про поезію». Виділення наше.— В. М.)

«Захоплюватися треба людиною»,— сказав В. Симоненко. Проте, опoетизовуючи людину праці, він (котрий обстоював конкретику художнього відображення дійсності, в чому переконує і його стаття «Декорації і живі дерева») був далекий від соцреалістичної апологетики самої праці та виробничих процесів. Для цього поета найважливішими лишаються не людські сили й можливості як такі, а те, що в самій людині змушує їх виявляти, кличе кожного *«йти на поле босим, і мучити себе й ледачого серпа, і надати з утоми на покоси, і спать, обнявши власного снона»*. Себто внутрішній моральний імператив в усій своїй дивовижній (як на Європу другої половини ХХ ст.!) незахитаності. Це — пристрасна особиста причетність до життя в кожному його прояві, постійне горіння духу, протиставлені байдужості, індиферентності. Це — світоглядна позиція, що виключає споглядальність і каже кожному *«з людьми сміятись, плакати і любити», «на землі сміятись і страждати, жити і любити поміж людьми»*.

Пристрасність у В. Симоненка — моральна категорія, і як така вона визначає художньо-стильові особливості його поезії. Будь-що утвердити обстоювану думку (байдуже, чи прямо, чи від протилежного) є метою його кожного поетичного акту. Відповідно на перший план у поезиці Симоненка виступають риторично-публіцистичні засоби художнього впливу, що несуть у собі чітку недвозначну оцінку: енергійний оцінковий епітет (*«гнітюча злоба зміїна», «струнка дорога», «куца доля», «флегматичні мури», «озлоблена негода»*), стисле й гранично промовисте порівняння (*«любов, як сонце, світу відкриває безмежну велич людської краси», «я був один, як тріска в океані», «гранітні обеліски, як медузи»* та ін.), експресивна метафора (*«сичать образи», «старих світил чіткі орбіти рвуться, і гаснуть ненароджені сонця»*).

Загалом метафора В. Симоненка має більш як помітну ранньомодерністську генезу: прагнучи до широких етичних узагальнень, поет постійно користується абстрактними поняттями (добро, зло, правда, ілюзії тощо), прямо спираючи їх на дотикальну, матеріальну відчутність речового, предметного світу. Як і поети початку століття, він повсякчас опредмечує етичні категорії, прагнучи до безумовної дієвості слова-зброї, не зупиняється

перед очевидною літературницькою штучністю висловлювання, в якій легко впізнати призабуту «позитивну штучність» європейського модернізму: *«Коли крізь розпач виннуться надії І загудуть на вітрі степовім, Я тоді твоїм ім'ям радію І сумую іменем твоїм»*; *«В грудях набубнявіла тривога тиха й мовчазна, як динаміт»*.

Звісно, що при цьому йому далеко не завжди вдається уникнути прикрого художнього буквалізму, що також відсилає нас до практики молодомузівців (*«Любов моя бризкає з серця за борт»*, *«на серці – думок бинти»*) або затяжілої над їхніми текстами літературницької кучерявості: *«Припливла ти до мене з прибоєм уяви, несподівано встала над смутком чекань – розцяцькованих мрій навіани і нави повтікали лякливо під купол світань»*. Не забуваймо, що це писала людина, котра тільки-но починала свій шлях у поезії й інтуїтивно спиралася у своїх пошуках на певний стильовий досвід попередників, досвід, який чомусь визнається тепер неістотним або й взагалі марним [21]. Проте феномен В. Симоненка доводить щось прямо протилежне!

Словесний живопис, художнє споглядання дійсності (згадати бодай неокласиків!) не мають для нього першочергового значення. Малюнок як жанр, етюдність як манера чужі В. Симоненкові, котрий продовжує сповідувати емоційну рвуність поетичної творчості й стверджує, що *«не запалить серця точна рима... Ні. Інша сила, буйна, незборима, Вогнем і пристрасстю напоює ту річ. ...Слова звучать примусить сильно й гучно Лише одна поетова душа»*.

Пристрасність посідає важливе місце й в естетиці В. Симоненка: прекрасним є бентежність, неспокій, порив «за горизонти» (*ins Blaue!*). Грім, шквал, вітер, буря – його синоніми. І навпаки – спокоєність, розміреність, «втоленість» і сталість є для нього ознаками бездуховності, моральної деградації й душевного занепаду. *«Геть із мулу якорі іржаві, Нидіє на якорі душа!»*, – декларує своє життєве кредо поет. Хіба не чути в цих закличних перекатах голосу інших українських неоромантиків ХХ ст., бодай Олени Теліги – *«Олив'яне лице юрби Згине в сонці і блискавицях – Тільки вітер нас буде бити, По звитяжних, щасливих лицях!»* («Чорна площа – III»). Себто ми наголошуємо на тягlostі цієї стильової традиції, котра в силу різних причин не була вповні реалізована в межах раннього українського модернізму й дуже виразно зрезонувала у практиці низки поетів другої половини ХХ ст.

Навіть у зображенні природи В. Симоненко тяжіє до крайніх, екстремальних станів. Так, весна в його ліриці прихо-

дить «салютами-громами», «гуркотінням неба», «шаленством злив»; зима прекрасна завірюхою, «біжить, режоче біло, бубонами брязкає в степену»; ба навіть в тихій і «мінорній» осені погляд поета вловлює саме динамічні рухи: *«небо скуйовджене і розколисане», «з ротатим ридаючим риком Вітри орди хмар несуть»*. Як бачимо, надмір, образно-емоційне перебільшення для В. Симоненка є естетичною нормою, йому властивий інтерес до крайніх проявів буття. Затхла і пересихаюча заплава поряд зі струменінням повноводного потоку, осіння втома і млявість обік буревійності небес, глухий бетон причалу і хиткий човен поета, що здається тріскою на гребені хвиль: саме такою – різюче контрастною – є ця лірика, вся зі зламів, стрімких ліній і гострих кутів, сліпучого світла й безпросвітного мороку.

Художня контрастність зіперта у В. Симоненка на вимогу світоглядної цілісності, що виключає сумнів, вагання, нерішучість. Недаремно ж їх фактично немає у віршах поета, за винятком хіба що інтимної лірики, та й тут він чи не повсюдно вимагає остаточної відповіді – «так» або «ні»: *«станеш ти біля мого благання чи до інших станцій просвистиш?»*; *«Полюби і зрадь через хвилину, та хоч на хвилину полюби»* та багато ін. Так само, як і вимога остаточних відповідей, суто неоромантичним є прагнення В. Симоненка відбити почуття в його ймовірній повноті, так би мовити, «в ідеалі». Незрідка це виливається в таке знайоме ще від часів В. Пачовського художнє моделювання, що його типовим зразком може бути й вірш «Море радості», вміщений у книжці зібраних творів «Лебеді материнства» 1981 р.:

...І гомонять навколо хвилі,
З бортів човна змивають мох,
І ми з тобою вже не в силі
Буть нещасливими удвох.
І ти ясна, і я прозорий,
І наші душі, мов пісні,
І світ великий, неозорий
Належить нам – тобі й мені.
О море радості безкрає,
Чи я тебе перепливу?
Якби того, що в мріях маю,
Хоч краплю мати наяву.

Унаочнення почуттів, що в них відбивається соціально-історичне буття добра і зла, правди і кривди, краси й некриси, любові й байдужості, цей давній літературний прийом В. Симоненко широко застосовує не в його бароковому варіанті (який каже відбивати двозначність, «змисловість» почуття), а саме в

неоромантичному, що вимагає максимальної «чистоти». До речі, навіть не стільки в самому стремлінні до виділення «чистого» почуття (властивого ліриці, зрештою, загалом), скільки в, сказати б, нетерплячій, прямій, «лобовій» їх морально-філософській оцінці (з відповідною тропікою та інтонацією) – один з очевидних проявів морального максималізму, успадкованого В. Симоненком від часів Лесі Українки та М. Вороного.

Який з усього цього може бути висновок, що не суперечив би художній оригінальності цього поета-шістдесятника, яку ми жодною мірою не ставимо під сумнів? Гадаємо, такий: феномен В. Симоненка свідчить, що питомі для даної національної літератури стильові течії обов'язково реалізуються навіть за природними хронологічними межами свого історичного життя. Себто й притлумлені тими чи тими суспільно-історичними чинниками, такі течії все одно рано чи пізно вповні відбуваються в літературі *попри анахронічність*, яку в них небезпідставно може за-примітити рафінований критичний розум.

1. Рубчак Б. Пробний лет // Остап Луцький – молодомузець. – Нью-Йорк: Слово. – 1968. – С. 39.
2. Див.: Грабович Г. Екзорцизм українського модернізму // До історії української літератури. – К.: Основи, 1997. – С. 582–583.
3. Nota Bene! Літературознавчий словник-довідник. – К.: Видавничий центр «Академія», 1997. – С. 504.
4. Див.: Наливайко Д. С. Неоромантизм // УЛЕ. – Т. 3. – К.: Українська енциклопедія, 1995. – С. 484.
5. Див.: Krzyżanowski J. Dzieje literatury polskiej. – Warszawa: PWN, 1970. – S. 444–550.
6. Див.: Słownik Literatury polskiej XX wieku. – Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992. – S. 652.
7. Грабович Г. До історії української літератури. – С. 582–583. Тут же з глибоким подивом зустрічаємо й таке оцінкове розглиблення вже наведеного безапеляційного поневаження художньо-теоретичного внеску українських модерністів: *«Коцюбинський і Стефаник, Леся Українка і Ольга Кобилянська, – які, хоч і віддавали належне цій поезиці, але в багатьох випадках цілком заплутувалися в ній, мало зробили для того, аби чітко її сформулювати, а відтак і підтримати»* (підкр. наше. – В. М.). Справді, Леся Українка не лишила нам таких розгорнутих критичних студій, як праця Е. Порембовича або того ж 1902 р. видана книжка «Словацький і нове мистецтво» І. Матушевського. Проте вона випередила їх у часі на два роки і, до всього, була поетесою й драматургом, отож вислів «мало зробили» в цьому контексті звучить непереконливо, зверхньо, ба навіть зневажливо.
8. Леся Українка: Новейшая общественная драма // Твори: В 10 т. – К.: Дніпро, 1965. – Т. 8. – С. 217.
9. Див.: Бичко І. Ментальна співзвучність української та європейської філософської традицій: кордоцентричні мотиви // Київські обрії: історико-філософські нариси. – К., 1997. – С. 324; Киричук О. В. Ментальність:

- сутність, функції, генеза // Ментальність. Духовність. Саморозвиток особистості: Тези доповідей і матеріали Міжнародної наукової конференції. – К., 1994. – Ч. 1. – С. 11.
10. Рубчак Б. Розмова літа з вереснем // Світо-вид. – 1990. – Вип. 2. – С. 109.
 11. АНВ. – 1901. – Т. 16. – С. 14.
 12. Костенко А. Сад нетанучих скульптур. – К.: Рад. письменник, 1997. – С. 30.
 13. Там само. – С. 29.
 14. Панченко В. Нетанучі скульптури Ліни Костенко // Вітчизна. – 1988. – № 8. – С. 181.
 15. Див.: Моренець В. Сто робіт і одне почало Дмитра Павличка // Дмитро Павличко. Твори у 3 т. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 1. – С. 5–46.
 16. Див.: Костенко А. Зоряний інтеграл. Поліфонічна поема // Сучасність. – 1968. – № 6. – С. 90.
 17. Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному. – М.: Республика, 1997. – С. 244.
 18. Див.: Антонішин С. Нічні голоси упродовж снігопаду // Нові дні. – Торонто. – 1994. – С. 527–528 (лютий–березень).
 19. Гончар О. Витязь молодшої української поезії // Василь Симоненко. Поезії. – К.: Рад. письменник, 1984. – С. 7–8.
 20. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – С. 113.
 21. Див.: Грабович Г. Екзорцизм українського модернізму. – С. 582–583.